Música Vocal do Séc. XVI

1. Forma

A forma depende directamente do texto, existindo por norma um tratamento musical diferente para cada uma das frases deste, dando como resultado uma sequência de secções polifónicas e homofónicas, com um maior ou menor contraste entre si. Na missa, o *Kyrie*, o *Sanctus*, o *Benedictus*, e o *Agnus Dei* são essencialmente polifónicos, fazendo o *Gloria* e o *Credo* um maior uso de secções homofónicas, até para que o texto, nas suas partes mais importantes, seja claramente perceptível. Normalmente, nos Madrigais e nos Motetes costuma haver um maior equilíbrio entre o uso de secções polifónicas e homofónicas.

2. Colocação do Texto

Normalmente não se encontra mudança de sílaba depois de figuras mais rápidas do que a unidade básica de pulsação (½ *Tactus*, i.e. uma mínima se usarmos a transcrição usada no estudo efectuado das espécies de contraponto). Assim, um melisma pode incluir figuras de vários tipos, mas a sílaba só poderá mudar na segunda figura consecutiva de duração igual ou superior à unidade básica de pulsação. Porém em texturas homofónicas é frequente encontrar-se mudanças de sílabas após figuras de meia unidade básica de pulsação respeitando-se neste caso a acentuação do texto. Também em secções polifónicas a sílaba central de um dáctilo, i.e. a sílaba átona de uma palavra esdrúxula, pode por vezes recair sobre uma figura de meia unidade básica de pulsação, se tratar-se de um ritmo pontuado, em que a sílaba acentuada recai sobre uma unidade básica e meia de pulsação.

3. Cadências

Basicamente, as cadências usadas durante o século XVI podem ser classificadas como:

i) Cadências perfeitas e imperfeitas;
ii) Cadências plagais, também conhecidas como pós-finais.

Sendo bastante comum o uso de retardos da sensível na sua realização, assim como o atingimento da oitava final por movimento contrário entre duas vozes, aquelas que realmente realizam a cadência, em que uma delas se movimenta por meio tom para a final, se necessário através do uso da *música ficta*. À medida que caminhamos para o final do século XVI, temos o surgimento de uma maior importância das relações entre encadeamentos, surgindo a preocupação pela funcionalidade da harmonia colocando encadeamentos fortes e fracos respectivamente em relação ao compasso, assim como o surgimento de:

i) Retardos que subentendem durante a fase da dissonância um acorde de 7ª;
ii) Retardos que subentendem durante a fase da dissonância um acorde perfeito menor ou maior na segunda inversão;
iii) No seguimento de uma evolução em direcção ao surgimento de relações funcionais entre acordes, ao uso de secções inteiras que podem ser tonalmente explicadas, o que é especialmente verdadeiro na realização das cadências.

4. Técnica de Paráfrase

Vamos entender a *Técnica de Paráfrase* de uma maneira generalizada, aplicando-a à situação real da escrita musical característica do século XVI, onde se chega a um período da História da Música mais estável, com um estilo, uma técnica, e consequentemente uma estética, bem definidos. Assim sendo, além das secções polifónicas, vamos também nos referir às secções homofónicas, usadas com bastante frequência no *Gloria* e no *Credo* das missas, e em Madrigais e Motetes.

a) Uma secção polifónica costuma dividir-se em três fases:

i) começa-se com um desenho característico, eventualmente baseado numa melodia Gregoriana, inicialmente com colocação silábica do texto, sobreposto à cadência anterior (se houver) e que depois passa a ser imitado pelas restantes vozes, mais normalmente à 4ª, 5ª, ou 8ª (isto em Palestrina, Byrd, ou Victória; Lassus por vezes usa imitações à 2ª ou à 7ª). Na imitação, pode haver alguma modificação do desenho melódico inicial, especialmente do primeiro intervalo ou da primeira figura rítmica, mas sem comprometer o seu reconhecimento;
ii) ao centro da secção, existe normalmente uma parte mais livre, i.e. não imitada, e mais movimentada, com tratamento melismático do texto, nomeadamente da última sílaba tónica deste;

iii) finalmente, há uma cadência formada sobre um grau final de um modo. Se a próxima secção for também polifónica, as últimas notas prolongar-se-ão para acompanhar o começo de uma nova secção. Pode até haver uma prolongação em forma de melisma sobre a última sílaba.

Este modelo pode sofrer várias alterações, dependendo de cada caso, entre as quais as mais frequentes são:

i) secção dupla: parece haver um segundo grupo de imitações sempre sobre o mesmo motivo;
ii) contraponto duplo: a secção é baseada sobre dois motivos complementares com o mesmo texto;
iii) secção composta: dois ou mais motivos com textos diferentes são combinados de maneira a formarem uma secção única;
iv) polifonia livre: não existe nenhum motivo especialmente característico, sendo esta técnica usada em secções mais curtas e com texto menos essencial.

b) Uma secção homofónica segue o ritmo e a acentuação do texto fazendo uso de um tratamento silábico deste. Assim, porém, o texto esgota-se rapidamente, o que para evitar que uma secção deste tipo se torne desproporcionadamente curta, recorre-se regularmente à repetição do texto, geralmente com agrupamentos diferentes de vozes, dando assim um efeito quase policoral. Evita-se normalmente, também, a homofonia pura com o intuito de se criar maior ênfase ou para melhor se ilustrar o texto. Podemos assim definir as seguintes variantes:

i) homofonia contrapontizada: introduz-se algum movimento interno da textura, principalmente na última sílaba tónica, sem contudo perder-se um efeito fundamentalmente homofónico;
ii) homofonia deslocada: uma voz desloca-se do resto da homofonia, muitas vezes em síncopas, sem criar uma linha contrapontisticamente independente.

c) Cada secção polifónica começa normalmente com uma única voz, ou grupo de vozes, acrescentando progressivamente o número de vozes até se formar uma cadência. Por outro lado, as secções homofónicas utilizam muito os contrastes de textura, conseguindo assim diverso tipo de efeitos:

i) mudança de registo: contrastando vozes agudas com vozes graves ou vice versa;
ii) aumento de tensão: aumentando progressivamente o número de vozes, culminado numa textura mais densa.

Mudanças de textura também são utilizadas para marcar secções diferentes da missa:

i) O *Benedictus* regularmente tem uma textura reduzida (3 vozes numa missa a 4 vozes ou 4 vozes numa missa de 6). O mesmo acontece por vezes em algumas secções do *Gloria* e do *Credo*;

ii) O *Agnus Dei II*, quando existe, muitas vezes acrescenta mais uma voz.

d) Há dois tipos comuns de transcrição rítmica da música desta época: numa a unidade básica de pulsação é a mínima, que foi a notação rítmica usada no estudo das cinco espécies de contraponto, e na outra esta é a semínima. Assim:

i) O ritmo harmónico é baseado no *Tactus*, i.e. duas unidades básicas de pulsação que definem apoios forte e fraco alternados. O *Tactus* tinha um valor fixo que correspondia à pulsação cardíaca média de um adulto. Cada compasso terá dois *Tactus* (4/2 ou 4/4, podendo estes serem respectivamente ainda transcritos como 2/1 ou 2/2);

ii) O ritmo melódico é independente do *Tactus*, e portanto provoca efeitos de polirritmia no conjunto das vozes. Melodicamente não existem síncopas: as figuras agrupam-se em desenhos à base de 4 ½ *Tactus*, 3 ½ *Tactus* ou 2 ½ *Tactus*, que eventualmente podem entrar em sincopa com o ritmo harmónico;

iii) Todas as vozes usam um ritmo de 5ª espécie (contraponto florido), não se fazendo uso de nenhum *Cantus Firmus*;

iv) Nenhuma frase que seja seguida de pausa pode acabar num ½ *Tactus*, podendo neste caso só terminar em figura com duração igual ou superior a 2 ½ *Tactus*;

v) Às vezes encontra-se uma mudança de compasso para 3/2 (ou 3/4 dependendo do tipo de transcrição usado). Na música desta época este compasso indica que o *Tactus* se passa a dividir em três partes iguais em vez de se dividir só em duas, sendo usado principalmente em música de carácter homofónico ou polifónico simples.